

Fantasma e trasmissioni. Le memorie degli altri in Georges Perec e Richard Mosse

VALERIA CAMMARATA

I. La memoria della Shoah, luoghi e tempi eccentrici

Esistono modi, luoghi, narrazioni canonici della Shoah, e ne esistono degli altri che partono da luoghi e tempi eccentrici e approdano a luoghi e tempi altrettanto eccentrici. Si tratta di racconti, di testimonianze tentate da chi non è stato protagonista di tali tragici eventi ma che, ciononostante, ne è stato affetto e che sente su di sé il peso di una mancanza, la mancanza della voce di quelle persone che invece la Shoah hanno vissuto e non hanno potuto raccontarla, voci che si sono tramutate in fantasmi, voci che si sono trasformate, che hanno subito una metamorfosi, che sono “trasmigrate”. Questi racconti, insieme ai tempi e agli spazi che occupano o che travalicano, sono in grado di mettere in funzione non già la memoria nel senso del termine tedesco *Gedächtnis*, appannaggio per esempio dei monumenti storici, ma nel senso di *Erinnerung*, la sfida, tutta personale e relativa, a ricollegare le memorie altrui con il proprio personale archivio eccedendo proprio i luoghi ufficiali, istituzionali del ricordo e della *historia*. Dalla memoria delle persecuzioni del ventesimo secolo e delle migrazioni che scatenarono giungeremo così ai nuovi fenomeni migratori e alle violenze che tuttora li accompagnano.

In questo saggio si analizzeranno due opere – *Recits d’Ellis Island*, di Georges Perec e Robert Bober e *Incoming* di Richard Mosse – e il loro modo di riflettere sulla Shoah in maniera eccentrica, obliqua attraverso due

particolari lenti che guardano alle migrazioni di esseri umani in condizioni di pericolo: quella di *phantasmata* e quella di “trasmigrazione”, tanto nella sua accezione di migrazione, di passaggio di qualcosa o qualcuno attraverso lo spazio, ma anche attraverso il tempo, quanto nel senso di trascendenza dello spirito o dell’anima da una forma di esistenza corporea a forme di esistenza meno tangibili. All’interno di queste due opere la parola si fa accompagnare dall’immagine fotografica per raccontare vicende tragiche senza esporle, attraverso immagini a loro volta migranti, che provengono da un altrove e da un momento eccentrico rispetto all’argomento della Shoah, ma che possono problematizzare la nostra comprensione del modo in cui la storia (con la S maiuscola, nelle parole di Perec) è scritta e in cui è contestualizzata attraverso i discorsi¹.

La trasmigrazione è la metamorfosi che la migrazione, più o meno violenta, impone ai migranti, ma anche quella che le immagini subiscono oltrepassando il confine con la parola. Allo stesso modo le persone, le loro immagini e le narrazioni che li riguardano tornano da un passato recondito per parlare di qualcosa di diverso, e provocano, a loro volta, una trasmigrazione nella mente dei lettori, costretti a improprie connessioni.

Tanto le immagini di Mosse quanto quelle di Perec e Bober presentano il carattere degli spettri. Da un lato i soggetti in esse rappresentati non appaiono come persone, come essenze, ma, appunto, come fantasmi, cioè come entità a metà tra il visibile e l’invisibile, tra la vita e la morte, tra la presenza e l’assenza, tra il vero e il falso. Dall’altro lato le immagini portano in sé queste stesse caratteristiche, oltre a quelle che sono loro più proprie di materialità e immaterialità. In più esse appaiono infestate da elementi indecidibili che però catturano il nostro sguardo, ci irretiscono per lasciarci nel dubbio di ciò che abbiamo realmente visto².

¹D. Chon, *Moths, Photographs and Emigrants: The Capacity for Transmigration in the Work of W.G. Sebald*, in «Criticism» 2 (2016), pp. 251-279, qui p. 272.

²Queste considerazioni derivano dallo *hauntological approach* proposto da Jacques Derrida in *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994 e per certi versi riconducibile a molti studi recenti sulle immagini proposti dalla *visual culture*. Per una proposta di applicazione dell’*hauntological approach* alle immagini della migrazione si veda C. Giubilaro, *Haunting Photography. Eventi migratori, politiche dell’affetto e topografie dello sguardo*, in F. Salvatori (a cura di), *L’apporto della geografia tra rivoluzioni*

Ma cosa c'entrano l'isola di Ellis Island e le strade della rotta balcanica con la necessità della memoria della Shoah? E cosa c'entrano l'una con l'altra?

Questi luoghi vengono riletti – rispettivamente tra il 1978 e il 1980 da Georges Perec (insieme con il suo amico il regista Robert Bober) e da Richard Mosse tra il 2014 e il 2017 – come metafore della memoria o, meglio ancora, come luoghi impropri della memoria. Luoghi, cioè, che non lasciano alcuno spazio alla commemorazione, che non possono essere considerati a rigore monumenti, che, tuttavia, mettono in campo tutta la serie di questioni ormai imprescindibili non solo da quando è stato istituito il Giorno della Memoria, ma da quando ci si interroga sulla Shoah: sono le questioni che riguardano la possibilità stessa di una documentazione (prima ancora che di una memoria) autentica, legittima, efficace. Proprio per queste ragioni entrambe le opere scelgono dei mezzi espressivi che mettono in scena la discutibilità della rappresentazione del dolore degli altri³, attraverso delle opere che fanno del reportage fototestuale o cinetestuale una rappresentazione finzionale tanto quanto potrebbe esserlo qualsiasi altra performance artistica. Insomma i “documentari” di cui parleremo più avanti non ci assicurano la verità, ma dimostrano in primo luogo che neanche l'immagine fotografica è portatrice di realismo, e in secondo luogo che non è necessario il realismo per il tipo di riflessione che dobbiamo oggi compiere.

Le opere di Perec e Mosse cercano in qualche modo delle risposte alle domande poste dalla necessità e dalle difficoltà della memoria della Shoah – se sia lecito parlarne, da quale punto di vista e attraverso quale voce, attraverso quali mezzi –, gettando uno sguardo sull'assenza, tentando di ricostruire memorie di soggetti assenti, assenti all'immagine filmica, fotografica, monumentale, soggetti che non hanno lasciato traccia, che non possono lasciare traccia e che però qualcuno ha deciso di non dimenticare.

e riforme *Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano* (Roma, 7-10 giugno 2017), pp. 2175-2180.

³Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

2. Fantasmi della memoria

Georges Perec rientra nella categoria di coloro che avrebbero potuto vivere l'esperienza dei campi di concentramento e di sterminio, ma che ne fu salvato da un gesto estremo della madre: «Io fui solo spettatore, non protagonista... non sono l'eroe della mia storia. E a essere precisi neppure il cantore. Anche se gli avvenimenti cui ho assistito hanno sconvolto il corso della mia esistenza, anche se continuano a influenzare pesantemente il mio comportamento»⁴.

Ne fu dispensato dice lui ma insieme fu dispensato dalle sue memorie più preziose, quelle della sua infanzia, quelle del suo popolo. Figlio di ebrei polacchi emigrati in Francia, perde piccolissimo i suoi genitori: il padre (arruolato volontario nella legione straniera) muore al fronte nel 1940, la madre riesce a farlo partire quando aveva appena sei anni con un convoglio della Croce Rossa diretto a Villard-de-Lans nel 1942. È questa la data dell'ultimo nebbioso ricordo della madre, che sarebbe stata catturata pochi giorni dopo, deportata ad Auschwitz da cui non sarebbe più tornata. A Villard-de-Lans Perec viene battezzato con rito cattolico, perso il nome (in origine Peretz), persi i genitori, perde anche la sua ebraicità: «non ho ricordi d'infanzia [...] ne sono stato dispensato: un'altra storia, la grande storia, quella con la s di "scuri", aveva risposto per me: la guerra, i campi»⁵ scrive nel suo capolavoro autobiografico *W o ricordo d'infanzia*, un capolavoro di autobiografia finzionale, potenziale (dice Perec, membro dell'OuLiPo), obliqua, avrebbe detto poi Philippe Lejeune⁶.

Tutta l'opera e la vita stessa di Perec saranno dedicate al costante tentativo di colmare questa incolmabile lacuna, attraverso l'invenzione letteraria, cinematografica, fotografica, pittorica. Un'opera dedicata al falso, al tentativo di riempimento dei vuoti di spazio e di tempo.

In questo progetto rientrano anche i *Récits d'Ellis Island*, un progetto composito portato avanti con il regista Robert Bober nato come film-documentario e quasi subito seguito da un libro, costruiti per raccontare, o meglio per costruire la memoria di un luogo che all'epoca delle prime

⁴G. Perec, *W o ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino 2005, p. 8.

⁵*Ibidem*.

⁶Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

riprese era appena stato trasformato in museo dopo anni di abbandono. In realtà è proprio negli spazi ancora abbandonati che Perec e Bober trovano i materiali più autentici per la loro narrazione.

Ma perché parlare di Ellis Island a proposito della Shoah?

Una prima risposta può apparire scontata: perché da Ellis Island passarono molti dei profughi, dei perseguitati dai regimi nazifascisti per salvarsi dai campi di sterminio e dalle persecuzioni. E molti ancora dei sopravvissuti ai campi sarebbero continuati ad arrivare. In secondo luogo perché, per certi versi, lo sguardo che Perec e Bober proiettano su Ellis Island ne fa una metafora dei campi di concentramento. Bisogna ricordare – dice però Perec in un'intervista con Liberman – che la gente che aveva impiegato mediamente due anni e tutte le proprie finanze per prepararsi al viaggio verso gli Stati Uniti, arrivava a Ellis Island piena di speranza per una nuova vita. Certo l'arrivo era terribile e pieno di incertezza, bisognava passare la prova dell'isola delle lacrime. Ma i deportati che arrivavano nei campi non avevano certo le stesse speranze.

In terzo luogo perché oggi, non a caso, il Jewish Heritage Museum di New York sorge a Battery Park, proprio di fronte a Ellis Island e alla Statua della Libertà. Una grande vetrata alla fine della sala al terzo piano, alla fine del tour che ci ha fatto conoscere la storia degli ebrei prima, durante e dopo la Shoah, si affaccia proprio su questi simboli che fanno parte del tour, metafore questa volta della Terra promessa (anche se ad alcuni ebrei, partigiani, resistenti, rifugiati e altre minoranze questa terra promessa fu comunque negata).

Ma non possono che essere le parole di Perec a spiegarci veramente cosa significhi Ellis Island per lui:

Ellis Island è per me il luogo stesso dell'esilio, ossia il luogo dell'assenza di luogo, il non luogo, il da nessuna parte. È in questo senso che queste immagini mi riguardano, mi affascinano, mi coinvolgono come se la ricerca della mia identità passasse per l'appropriazione di questo luogo-immondezzaio dove dei funzionari sposati battezzavano degli Americani a palate. Ciò che per me si trova qui non sono per niente dei riferimenti, delle radici o delle tracce, ma il contrario: qualche cosa d'informe, al limite del dicibile, qualche cosa che posso chiamare chiusura, o scissione, o

rottura, e che è per me molto intimamente e molto confusamente legato al fatto stesso di essere ebreo⁷.

Immagini di fantasmi, tracce di passaggi ormai lontani infestano il fototesto – in cui le parole di Perec, le immagini di Bober e quelle di repertorio si articolano in maniere sempre diverse fino a far perdere le tracce delle due distinte autorialità. L'opera è divisa in tre parti: una prima parte “documentaria” intitolata *L'Île des larmes*; una seconda parte, intitolata *Description d'un chemin*, che narra – soprattutto attraverso la voce di Perec qui particolarmente coinvolto – l'intreccio problematico tra dispersione e identità; la terza, *Mémoires*, riporta le testimonianze dirette di coloro che passarono per quella piccola isola vicina ma non troppo alla Statua della Libertà⁸.

Una storia, per la verità milioni di storie, di questi e di altri cammini che deve essere ricostruita, ma in che modo? «Come descrivere? Come raccontare? Come guardare?»⁹. In *Immagini malgrado tutto*, a proposito di alcune fotografie scattate dai detenuti del campo di concentramento di Auschwitz, Georges Didi-Hubermann afferma che «in ogni produzione testimoniale, in ogni atto di memoria i due – linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione»¹⁰. Ma quando parola e immagine sono sottratte ai legittimi protagonisti, è legittimo riappropriarsene seppur per dare loro nuovamente voce? Per rispondere a questa domanda Perec e Bober tentano la strada della ricerca personale, l'unica che può opporsi al caos del reale e dei ricordi facendo da *contrainte* per una tra le tante narrazioni.

⁷G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, POL, Lonrai 2007.

⁸Sulla storia di Ellis Island e sugli altri luoghi newyorkesi attraversati dai flussi migratori più o meno a partire dallo sbarco della Mayflower, si veda N.L. Green, *L'île de M. Ellis, du dépôt de munitions au lieu de mémoire*, in «Homme et Migrations» 1247 (2009), pp. 40-47.

⁹G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, cit., p. 37.

¹⁰G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 43.

Le storie di erranza, delle quali Perec e Bober cercano di ricostruire le testimonianze, sono retrospettive, attraversano luoghi abbandonati o trasformati in museo, oggetti che sembrano ormai aver perso il loro significato e la loro voce originaria. Che devono essere ancora interrogati, a cui bisogna ridare voce. Una voce non documentaria ma umana, anche evanescente. Come le Polaroid che Perec scatta per il proprio archivio personale. Al progetto vero e proprio Perec e Bober cominciano a lavorare nel 1977, quando il regista viene a conoscenza della riapertura di Ellis Island che il governo federale, dopo un annoso dibattito, ha deciso di non destinare a un parco di divertimenti né a un casinò, ma ad un museo, facendo seguito alla legge con cui nel 1965 il presidente Lyndon Johnson lo aveva proclamato monumento della storia nazionale degli Stati Uniti, equiparandolo per importanza alla Statua della Libertà. I due autori passeranno due anni a “conoscersi” e studiare il progetto prima di partire, nel 1979, per affrontare lo stesso cammino di quelle persone che, partendo dall’Europa, attraversando l’Atlantico, passando attraverso Ellis Island e la *Golden Door* venivano trasformati in nuovi cittadini americani. La metafora che viene fuori dai *Récits*, infatti, non è tanto quella del centro di detenzione o di concentramento, ma quello della fabbrica di cittadini americani, soprattutto per quanto riguarda il periodo che va dal 1892, anno di apertura, al 1924. L’apertura del centro di Ellis Island che sostituisce quello di Castle Garden, segna infatti, come ci racconta lo stesso Perec nel primo capitolo del libro:

[...] la fine di un’emigrazione quasi selvaggia e l’avvento di un’emigrazione ufficializzata, istituzionalizzata e, per così dire, industriale. Dal 1892 al 1924, quasi sedici milioni di persone passarono da Ellis Island, in una misura che va dai cinque ai diecimila al giorno. La maggior parte non vi avrebbe soggiornato che per qualche ora; soltanto il due o il tre per cento sarebbero stati rifiutati. Insomma, Ellis Island non sarà altro che una fabbrica di americani, una fabbrica per trasformare degli emigrati in immigrati, una fabbrica all’americana rapida ed efficace come una macelleria di Chicago¹¹.

Quello che avviene all’interno del centro per l’emigrazione di Ellis Island è a tutti gli effetti un processo di trasmigrazione. Giunti sull’isola americana

¹¹G. Perec, R. Bober, *Récits d’Ellis Island* cit., p. 10

i migranti che hanno già attraversato uno stadio metamorfico, superando la soglia liquida dell'Atlantico, chiusi nei bozzoli dei transatlantici, sono pronti per essere "raccolti", per morire nella vecchia identità e rinascere come nuovi cittadini americani.

Perec e Bober cercano di ricostruire le storie individuali delle persone che sono passate da quel luogo in tempi diversi e lontani, e non possono che farlo attraverso quel luogo e la sua storia. Non si tratta, tuttavia, di produrre un documentario su un luogo simbolico e astratto, sul luogo della commemorazione, quello delle guide o dei turisti distratti. Esso diviene un luogo significativo proprio perché investito dalla memoria, dall'immaginazione che lo ricopre di un'aura simbolica: «I luoghi della memoria non sono quelli in cui ricordiamo, ma quelli in cui la memoria lavora: non la tradizione in sé, ma il suo laboratorio [...] i luoghi della memoria stanno dietro i resti. La forma estrema in cui sussiste una coscienza commemorativa, in una storia che la interpella perché l'ignora»¹².

Per quanto riguarda l'economia generale di quest'opera composita è necessario chiarire che il progetto iniziale prevedeva soltanto la realizzazione del film, ma nella fase finale del montaggio Georges Perec comincia a pensare anche a una sorta di supporto testuale che faccia da ancoraggio all'opera filmica, che metta su carta le parole che Perec "recita" nel film, che aggiunga fotografie e documenti a quelli disponibili nel film, che ne riveli in qualche modo il dietro le quinte, come un diario o un giornale di bordo del viaggio dei due autori, ma anche una sorta di album familiare. L'idea del testo, originariamente di Perec ma poi condivisa con Bober, si chiarisce nella fase del montaggio del film, ma probabilmente, come dimostra anche l'analisi genetica dell'opera¹³, sorge già in una fase precedente. Non è un caso infatti che la seconda scena del film mostri Georges Perec che sfoglia un "prototipo" pieno di fotografie, ritagli di giornali, documenti e appunti che sarebbe poi diventato il libro pubblicato nel 1980.

Come ci racconta l'autore attraverso la sua voce nel film e attraverso la sua scrittura nel libro, due domande hanno "guidato" questo progetto: a

¹²P. Nora, *Le lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984, p. XXXIV.

¹³C. de Bary, *Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés*, in «Cahiers de Narratologie» (En ligne), 16 (2009).

Parigi tutti chiedevano «Di che si tratta?», mentre a New York tutti domandavano «Perché?», non «Perché un film su Ellis Island?» ma «Perché voi?». Proprio questa è la domanda centrale sia per Perec sia per Bober, ma soltanto le immagini potranno dare una possibile risposta in primo luogo a loro stessi. Non è soltanto perché entrambi, come la maggior parte degli europei, avevano dei parenti emigrati in America. È anche, o forse soprattutto, perché entrambi erano figli di emigrati che avevano trovato (o non avevano trovato) in Francia la terra promessa che altri avevano trovato (o non avevano trovato) negli Stati Uniti. Che il cammino per Ellis Island non appartenesse esattamente a loro è, in fondo, poco importante, perché chi viene a visitare questo monumento alla memoria non è quasi mai chi è passato da lì, chi l'ha visto in funzione, ma i figli, o i nipoti o, oggi, i pronipoti. Sono coloro che vanno alla ricerca di una traccia, di un luogo fisico per quanto ormai spettrale attorno a cui ricostruire una «relazione che li unisca alla loro storia»¹⁴. Una storia, per la verità milioni di storie, di questi e di altri cammini che deve essere ricostruita, ma in che modo? Potranno essere le statistiche ufficiali o gli aneddoti ripetuti all'infinito dalla guida del museo? O ancora gli oggetti rimasti in quel luogo come «rare vestigia»? Forse le fotografie «fissate una volta per tutte nell'evidenza ingannevole del bianco e nero»¹⁵? Tutte queste «evidenze» potrebbero forse dare risposta a un documentario che volesse ricostruire la Storia di Ellis Island. Ma l'interesse di Perec e Bober non ha a che fare né con la Storia come contenuto né con il documentario come forma. Quello che i due artisti e amici vogliono ricostruire è quell'«infraordinario» tanto caro a Perec che permette di ritrovare il quotidiano, ciò che normalmente non lascia tracce e che la Storia, con la S maiuscola, dimentica.

È necessario che tutti questi corpi, dei migranti, degli autori, delle immagini stesse si facciano opachi. È a questo punto che interviene la fotografia, l'unica che può veramente dimostrare «quel che è stato», ma che «è stata» essa stessa e che assume in quest'opera uno statuto molto particolare. Non si tratta infatti di un mezzo attraverso cui i due artisti testimoniano delle vicende che appartengono a quel luogo. Semmai essa diviene testimonianza

¹⁴G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, cit., p. 36.

¹⁵*Ibidem*.

dell'assenza, della mancanza delle persone da quel luogo. Le fotografie scelte da Perec e Bober non sono fotografie originali. Si tratta infatti delle fotografie scattate da Lewis Hine a partire dal 1904, che aggiungono una terza mediazione a quelle già "prese" dalla cinepresa di Bober e del testo di Perec. Le fotografie "storiche" ingrandite fino a raggiungere quasi le dimensioni naturali ricollocano le persone che vi sono ritratte nei luoghi in cui "erano state" veramente:

Il referente (la persona fotografata all'inizio del Ventesimo secolo) e l'oggetto (la fotografia) sono messi in scena, producendo così un effetto di contrasto tra il colore delle immagini filmate [e riprodotte nel libro] e il bianco e nero delle fotografie, la rovina di Ellis Island al momento delle riprese che si oppone all'impressione di conservazione e di buono stato del luogo che emana dalle fotografie producendo un'impressione di contemporaneità più vicino che il luogo stesso¹⁶.

Ci sono poi altre storie di erranza e di speranza che hanno bisogno di essere ricordate o almeno immaginate. Ma spesso non lasciano che tracce evanescenti. Questa volta non partono più dall'Europa ma in Europa cercano di arrivare.

3. Trasmigrazioni dell'anima

È a queste storie che tenta di dare risposta l'intera opera di Richard Mosse da sempre impegnato a riprendere luoghi di guerra, di desolazione e sofferenza in modi che vanno al di là delle più diffuse modalità di reportage, sperimentando innanzitutto nuovi mezzi e nuove tecnologie e, soprattutto, mettendo la tragedia alla prova della bellezza. È forse questa la più grande provocazione di Mosse e la causa di molte delle più aspre critiche ad alcune delle sue opere, a partire da *Infra*, la serie di fotografie realizzata in Congo presentata per la prima volta a Londra nel 2011, e poi sotto forma di video-installazione alla Biennale di Venezia nel 2013 con il titolo di *Enclave*¹⁷.

¹⁶C. Tourner, *Le Dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island de G. Perec et R. Bober*, in «Conserveries mémorielles» (en ligne) 6 (2009).

¹⁷Le opere di Richard Mosse sono consultabili al sito www.richardmosse.com.

Con *Infra* il fotografo – che già con *Nomads* e *Breach*, entrambi del 2009, aveva voluto sperimentare la capacità della macchina fotografica di provocare una reazione imprevista alle immagini di guerra, mostrando mere tracce piuttosto che facce – realizza la prima delle sue opere che può tecnicamente farci vedere l'invisibile, di fatto la sua originaria ambizione. Così come avverrà poi in *Incoming*, Mosse utilizza un mezzo non convenzionale per la fotografia documentaristica: si tratta di una pellicola Kodak Aerchrome, una tecnologia originariamente progettata per scopi militari, messa per la prima volta alla prova durante la Seconda Guerra Mondiale, successivamente dall'esercito americano durante la guerra del Vietnam. La particolarità di questa pellicola sta nel far virare tutte le gradazioni del verde (derivanti dalla presenza di clorofilla) verso il rosso e il rosa acceso. Una tale manipolazione dell'immagine consentiva, soprattutto grazie alle riprese aeree, di far risaltare in mezzo alla vegetazione, non più verde ma rosa, ciò che non contiene clorofilla, per esempio gli uomini mimetizzati in quella vegetazione.

Ingannando la vista, dunque, questo tipo di fotografia ci permette di vedere ciò che il nostro occhio nudo o le nostre lenti "civili" non vedrebbero: i nemici, ma anche le vittime e i carnefici di una guerra infinita le cui immagini abbiamo già visto talmente tante volte da essere divenute ormai per noi invisibili. L'Aerchrome pone davanti ai nostri occhi delle immagini perturbanti, stranianti, sconcertanti in primo luogo proprio a causa del colore che le contraddistingue.

In una video intervista realizzata per «Frieze» Mosse spiega:

La gente è particolarmente offesa dal colore rosa, ma è solo un colore. Eppure, fino a che punto si può dire che una fotografia rosa sia più costruita di una fotografia in bianco e nero? Robert Capa usava il bianco e nero, ma noi non vediamo in bianco e nero. Eppure ci sembra più vicino alla verità. In sostanza, si tratta di utilizzare veramente le potenzialità dell'arte contemporanea, la capacità di rendere visibile ciò che è oltre il limite del linguaggio e di portarlo al limite etico del documentario¹⁸.

¹⁸ L'intervista è consultabile al seguente indirizzo <https://vimeo.com/68021156>.

La questione non è ovviamente nuova e si inserisce nel dibattito sulla antinomia tra estetico e politico, tra artificio e realtà da sempre cruciale per il foto-giornalismo e per la fotografia documentaria. Già Susan Sontag aveva visto iscritta nella storia della fotografia una vera e propria lotta tra bellezza, retaggio delle sue origini nelle belle arti, e verità, retaggio delle sue origini nella scienza, oltreché nel senso più moralistico del dire la verità, retaggio della letteratura del diciannovesimo secolo e della più recente professione giornalistica. Libero dalle scelte dettate dalla lentezza del mezzo pittorico, il fotografo può mettere in scena un nuovo modo di vedere che riconcilia il desiderio di verità sul mondo con la meraviglia che nel mondo è possibile trovare. Ma quando si tratta di riprendere scene di guerra quale verità e quale bellezza è lecito mostrare e, quindi, vedere? Se, infatti, appare lecito scorgere la bellezza in una scena di guerra dipinta, è molto più difficile accettare di vedere sotto la luce della bellezza fotografie di tragedie. Eppure, afferma Susan Sontag «un paesaggio di devastazione è pur sempre un paesaggio. C'è bellezza nelle rovine»¹⁹. In questi casi, tuttavia, appare più appropriato ricondurre queste fotografie alla categoria del surreale: «un affannoso eufemismo dietro il quale trovava riparo un'idea screditata di bellezza»²⁰. Insomma, sebbene sembri accettabile l'idea che la fotografia del disastro porti in sé il duplice carattere del documentario e dell'opera d'arte, sembra altresì che il secondo non debba mai avere la meglio sul primo, poiché lo scopo di questo genere di immagini deve essere quello di spingere lo spettatore a muoversi (o almeno a pensare di muoversi) contro gli eventi ripresi, e non a rimanere rapito dallo spettacolo mostrato.

La questione è indecidibile perché se è vero che alle immagini terrifiche ci si può assuefare o si può decidere di distogliere lo sguardo, è pur vero che le immagini spettacolari, mirabilmente composte, insomma belle – come quelle di Salgado, nel caso dell'analisi di Susan Sontag, o come quelle di Mosse, nel nostro caso – possono spingere a «credere che le sofferenze e le disgrazie rappresentate siano troppo grandi, ineluttabili, epiche perché si possa pensare di modificarne il corso con interventi politici mirati. Di

¹⁹S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 74.

²⁰*Ibidem*.

fronte a un soggetto concepito su questa scala la compassione non può che vacillare e diventare astratta»²¹.

Richard Mosse ha costantemente messo alla prova il concetto stesso di fotografia documentaristica, superando i confini tra arte e reportage, mettendo in evidenza come questo genere sia intrinsecamente costituito di reale e di finzione, di testimonianza e artificio. Nel far ciò non si è mai nascosto, però, lo stretto legame di violenza che accomuna la macchina fotografica alle armi e gli sguardi che, in entrambi i casi, passano attraverso il mirino.

Attraverso le sue opere, Mosse ripercorre e cerca di documentare i viaggi intrapresi da rifugiati e migranti illegali attraverso una delle due rotte più trafficate e pericolose verso l'Europa. E cioè quella che porta questi popoli provenienti dalla Siria, dall'Iraq e dall'Afghanistan, attraverso la Turchia, in Grecia, lungo la rotta balcanica.

Anche il progetto di *Incoming* è stato realizzato attraverso un mezzo molto particolare. Si tratta di una macchina fotografica militare in grado di catturare le radiazioni termiche (per esempio quelle corporee) a grandissima distanza, capace di rilevare un corpo umano a più di 30 km. Costruita per ragioni di sorveglianza può essere connessa a sistemi di armi per facilitare il puntamento degli obiettivi militari.

L'International Traffic in Arm Regulation la riconosce infatti come arma a tutti gli effetti; per questo necessita di una specifica autorizzazione per essere trasportata.

È un dispositivo molto pesante (23 kg) e molto sofisticato sia per fabbricazione (la lente, 26 cm di diametro, non è in vetro ma in germanio, lavorata in laboratorio, connessa ad un sensore in tellururo di cadmio refrigerato a -323°), che per utilizzo, niente affatto intuitivo e controllato da computer.

Questo freddissimo strumento degno della più futuristica science fiction, capace di riprendere 60 fotogrammi al secondo, non è in grado di inquadrare scene ad ampio raggio, ha un focus piuttosto ristretto e produce immagini monocromatiche.

²¹ *Ivi*, p. 77.

Di nuovo una testimonianza della scomparsa, in questo modo potremmo sintetizzare l'opera di Mosse.

A seguire la scomparsa delle tracce di umanità dai corpi dei migranti, la scomparsa del *bios* a favore della *zoe*, la separazione tra nascita e nazione. Non a caso il testo di Agamben che chiude la raccolta fotografica, *Biopolitics and the Human Rights*, è proprio il testo ormai classico della riflessione sul nuovo uomo sacro, sul nuovo "morto vivente", il rifugiato che, spezzando la continuità tra uomo e cittadino fa apparire quella nuda vita che è poi il presupposto della biopolitica nello Stato-nazione moderno, l'uomo dei diritti, dice Arendt in *The Decline of the Nation-State and the End of the Rights of the man*, fuori dalla maschera del cittadino.

Ma soprattutto la scomparsa delle tracce delle singole storie che sono appartenute o che ancora appartengono agli individui che fuggono, destinati alla perdita della loro memoria, nel duplice senso del genitivo (soggettivo o oggettivo). E la necessità che, invece, queste tracce vengano in qualche modo raccolte, ascoltate, salvate.

L'opera di Mosse si inserisce in quello che lui stesso definisce "documentario concettuale", in cui all'opera non è più il reporter, il cui obiettivo è quello di catturare le immediate circostanze di un evento e di mostrarlo nel modo più accurato possibile. Al contrario è l'artista che si trova "sul posto", pronto a girare la sua macchina e il suo sguardo da un'altra parte per concentrarsi sulle tracce lasciate dall'evento, creando nello spettatore la consapevolezza di una distanza tra il portatore dello sguardo (e della macchina fotografica) e ciò a cui sta assistendo, perché non è l'evento in sé quello che sta guardando, ma soltanto una delle possibili immagini mediate di quell'evento²².

Mosse problematizza la fotografia collegando la "falsità" del mezzo alle certezze dello sguardo umano, al tempo stesso dimostrando come essa possa rivelare ciò che rimane invisibile a questo sguardo e, quindi, privo di interesse. I suoi sforzi di rappresentare l'irrappresentabile possono forse

²²Allo stesso filone "concettuale" di Mosse possono essere ricondotte, per fare soltanto alcuni esempi, le opere di Adam Broomberg e Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008; o di Steve McQueen, *Queen and Country*, 2006.

riuscire a sfondare l'apatia spesso associata alle fotografie di vulnerabilità e miseria²³.

Dal punto di vista della teoria del fototesto possiamo ricondurre l'opera alla forma Atlante²⁴. Le immagini si susseguono a centinaia senza alcuna intromissione della parola a cui sono riservate le due ultime ma fondamentali sezioni. Potremmo parlare di una forte retorica dello sguardo e del layout che quasi escludono il paratesto, se non fosse per i due capitoli in chiusura: il testo di Agamben che rappresenta qualcosa di più di un paratesto, e quello di Mosse, in qualche modo didascalica dell'intera raccolta o sua illustrazione che permette anche di ricostruire la logica narrativa che le ha disposte in sequenza, cioè il «far funzionare la tecnologia contro se stessa»²⁵. Una tecnologia biopolitica di disciplina e regolazione, che si ci permette di vedere molto al di là dei nostri limiti sensoriali, ma per mostrarci cosa? Corpi invasi nelle loro più profonda intimità inerme, denudati della loro umanità: sangue, saliva, sudore senza occhi, senza colore della pelle, senza nome. Spiati a chilometri di distanza senza alcuna via di scampo. Ma come si fa a far funzionare la tecnologia contro se stessa? Recuperando le tracce dell'umanità laddove ancora esistono.

Far funzionare la tecnologia contro se stessa, dice Mosse, non significa cercare di riscattarla dai suoi sinistri scopi, ma entrare nella sua logica per rivelarla. Possiamo arrivare ad affermare che il soggetto di quest'opera, infatti, non siano tanto gli emigrati ma le armi che vengono usate contro di loro che ne fanno *homines sacri*. Queste stesse armi diventano il mezzo usato dal fotografo e contemporaneamente l'oggetto della sua ricerca. Entrare nella logica di questa arma, apprendere la sua grammatica, cominciare a parlare il suo nuovo linguaggio visuale, permette di ricostruire, appunto, una narrazione ed una evoluzione dello sguardo lungo questo album.

²³C. Viveros-Faune, *The New Realism*, in «Art in America», <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/the-new-realism/> (data di ultima consultazione 6/11/2019).

²⁴M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116.

²⁵R. Mosse, *Transmigration of the Souls*, In Id. *Incoming*, Mack, London 2017, n. di pagine non disponibile.

Così dall'effetto straniante di immagini che restituiscono un mondo sconosciuto, estraneo, per quanto dentro un immaginario per certi versi esteticamente interessante, si passa ad uno sguardo più ravvicinato e riconoscibile, con figure umane sebbene disumanizzate, in cui «la pelle umana è resa attraverso una patina disomogenea che dischiude un sistema intimo di circolazione sanguigna, sudore, saliva, e calore corporeo»²⁶.

È chiaro come la macchina violi i corpi che riprende, disumanizzando il soggetto, ritraendo le persone come fantasmi, spogliando l'individuo dal proprio volto e ritraendo l'umano come mera traccia biologica. Gli uomini, le donne, i bambini; i rifugiati, i migranti illegali, così come i volontari e i militari vengono «ritratti come organismi vulnerabili, corporalmente incandescenti, la nostra stessa mortalità è messa in primo piano»²⁷. Nuda vita, o nuda morte.

Procedendo però lungo le pagine la disumanizzazione a poco a poco svanisce e lascia il posto ad una nuova comprensione di quanto questo dispositivo sia capace di creare straordinari ritratti personali o di gruppo drammatici o ordinari.

Il testo che Mosse firma alla fine della sua opera “fototestuale” si intitola, molto significativamente, *Transmigration of the Souls*. La trasmigrazione è, in effetti, il passaggio di un essere vivente da uno stato ad un altro, il superamento di un limite, una soglia, un confine, sia esso reale o immaginario: cambiamenti di stato e cambiamenti di Stato. Passaggi di stato che sono caratteristici dei fenomeni migratori che abbiamo conosciuto negli ultimi due secoli. Come ha notato John Berger già il Novecento (ma anche i primi due decenni del Duemila) è stato il secolo dei viaggi forzati, delle scomparse, delle persone che vedono gli altri, i più vicini a loro, scomparire all'orizzonte senza poterli aiutare. Persone che scompaiono al passaggio di una soglia, per cambiare stato, perdendo la propria identità politica o fisica. Si tratta di un fenomeno per certi versi simile al passaggio dallo stato di bruco a quello di farfalla o falena che già Sebald aveva messo in connessione con il disastro della Shoah in *Austerlitz*. Ma, come nota Doris Chon, un analogo fenomeno di trasmigrazione è quello che riguarda la fotografia le cui immagini, in

²⁶ *Ivi.*

²⁷ *Ivi.*

effetti, attraversano diversi stati fisici e fisiologici, dallo scatto allo sviluppo alla stampa. La stessa impressione ne ricava Mosse, guardando attraverso la macchina fotografica militare, soprattutto quando la fotografia che ha tra le mani non è scattata dalla sua macchina fotografica e la persona in essa “immortalata” non si trova davanti ai suoi occhi:

[...] mentre una moltitudine di gommoni stipati di rifugiati continuava ad avvicinare la costa settentrionale di Lesbo, io camminavo sulla spiaggia vicina al piccolo villaggio di Skala Sikamineas e trovai ai miei piedi un passaporto afgano abbandonato. Lo presi, ed esaminai la foto al suo interno: un uomo di circa vent'anni. Il passaporto abbandonato mi aiutò a comprendere che queste persone sono effettivamente senza Stato. Insieme al suo documento d'identità aveva buttato via il suo status legale. Un altro uomo, arrampicandosi sulle rocce insieme alla moglie e a due bambini, mi disse “La Siria non esiste”. Tutto ciò che è rimasto loro è il fatto biologico della loro nascita, qualcosa che la macchina fotografica metteva in primo piano, dipingendo il corpo umano come il bagliore radioso di processi biochimici come la respirazione, la produzione di energia, l'ipotermia, il calore²⁸.

Questo tipo di fotografia ci rende tutti uguali, cancella tutte le differenze, rappresentandoci tutti come nuda vita, come creature più che come individui investiti dei diritti fondamentali mettendo in crisi il confine tra le nostre democrazie liberali e i totalitarismi: «Questa tendenza al totalitarismo, la crisi al tempo stesso imminente e spettrale al cuore della democrazia liberale, minaccia di spogliare ciascuno di noi della nostra vita politica, riducendoci potenzialmente allo stato di *homo sacer*»²⁹. Non sarebbe la prima volta che accade nella storia.

Cosa hanno in comune, dunque, i cammini, le peregrinazioni di queste due opere? Un'unica risposta alle domande che ci facevamo all'inizio: non si trovano risposte nelle immagini, né nelle parole, le une non possono rimandare alle altre ma non possono nemmeno negarle. Tutto ciò che si può mettere in scena è solo l'impronunciabile e l'inimmaginabile, ossia «il luogo in cui parole e immagini falliscono, in cui entrambe sono rifiutate,

²⁸ *Ivi.*

²⁹ *Ivi.*

proibite in quanto oscenità che violano la legge del silenzio e dell'invisibilità, del mutismo e della cecità»³⁰.

Mutismo e cecità governano le sovrabbondanti immagini del dolore di altri rifugiati, di altri richiedenti asilo. Ma chi ha vissuto la Shoah sa cosa significhi essere rifugiato: come ha detto Liliana Segre: «So cosa vuol dire vedersi negare l'asilo e sentirsi dire che non è vero che si è perseguitati e che non c'è posto per nessuno. Io sono stata clandestina e richiedente asilo, so cosa vuol dire essere nella terra di nessuno quando nessuno ti vuole, come si sta quando le frontiere sono chiuse e si ergono muri. Ma come faccio a gridarlo a chi erge muri?».

³⁰ *Ivi.*